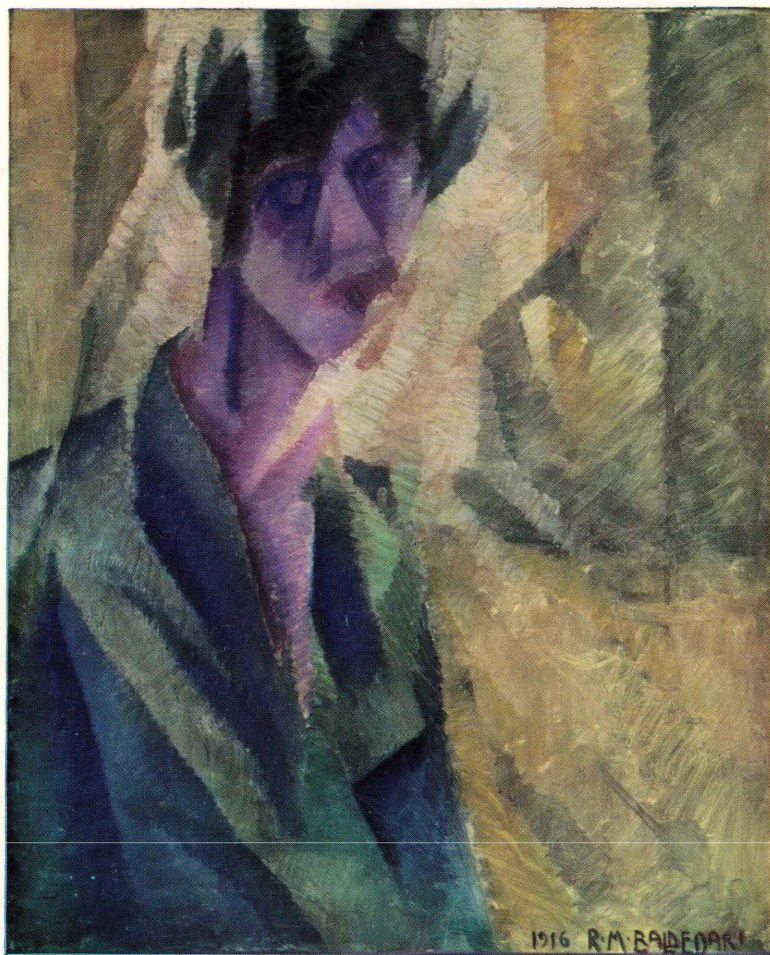




Tra
★
Ballew

ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

MOSTRA RETROSPETTIVA
DEL PITTORE
ROBERTO IRAS BALDESSARI

ROVERETO 10 - 30 GIUGNO 1967
SALONI DELL'ARTIGIANATO, VIA PAOLI



ROBERTO IRAS BALDESSARI (1962)

L'Accademia Roveretana degli Agiati, in collaborazione e con l'appoggio finanziario della Provincia Autonoma di Trento, ha ritenuto suo dovere dedicare una Mostra retrospettiva al Socio Roberto Iras Baldessari nella ricorrenza del secondo anniversario della morte.

È un atto di omaggio all'artista scomparso e vuol essere nello stesso tempo un fatto di cultura in quanto questa ricca rassegna antologica della varia e complessa produzione del pittore offre l'occasione per un primo discorso critico sull'arte del Baldessari e permette una sua precisa collocazione nell'ambito dei movimenti artistici europei dell'ultimo cinquantennio.

Questo compito l'abbiamo affidato alla competenza del Socio prof. Bruno Passamani, valente studioso e critico d'arte, il quale nella sua lucida e documentata presentazione delinea la figura e l'opera del pittore e ne definisce la personale posizione in seno al movimento futurista e in rapporto alle altre correnti d'avanguardia italiane ed europee.

Lo studio del prof. Passamani rappresenta pertanto un prezioso contributo alla conoscenza e alla valutazione critica dell'opera del Baldessari e documenta ulteriormente il significativo apporto degli artisti trentini all'arte e alla cultura italiana.

La Mostra, che presenta una abbondante documentazione dell'opera del pittore roveretano nell'arco di mezzo secolo, nella varietà delle esperienze e delle tecniche, che vanno dal futurismo e dall'astrattismo al figurativo, dalla pittura ad olio all'incisione e al disegno, potrà certo contribuire efficacemente a far conoscere

la personalità di questo artista fecondo la cui opera è ricca di una schietta vena di umanità.

Nell'augurare che questa nostra iniziativa possa raggiungere gli scopi che si propone, esprimo il più vivo ringraziamento alla Provincia Autonoma di Trento che ci ha sorretti col suo contributo economico, ai Soci Bruno Passamani e Tullio Fait che hanno offerto la loro valida e preziosa collaborazione, alla signora Olga Ferrari per averci fornito informazioni e documenti d'archivio indispensabili per la ricostruzione della biografia dell'artista, all'Azienda Autonoma di Turismo per il suo comprensivo e valido intervento.

IL PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA
PROF. FERRUCCIO TRENTINI

PRESENTAZIONE

«Ho dietro di me una lunga esperienza artistica. Ed è appunto per questo che le mie conclusioni non possono essere che amare. Stiamo avvicinandoci al dissolvimento di una cultura grandiosa e crepuscolare? Temo che la profezia dello Spengler sull' „Untergang des Abendlandes" si avveri; temo che le future generazioni di supertecnici e di cosmonauti non avranno più interesse per l'arte, né chiodi per appendere alle loro pareti di cristallo e acciaio i manufatti dei futuri maestri».

Con questa amara previsione Baldessari concludeva, nel maggio del 1962, le note autobiografiche stese per il volumetto dedicatogli da Riccardo Maroni nella collana «Artisti Trentini».

E poiché queste poche pagine di note autobiografiche, di vicende e ricordi faticosamente dipanati nella memoria del pittore, suffragato da scarsa e frammentaria documentazione di archivio per le circostanze che più sotto vedremo, poiché queste scarne pagine, dicevamo, sono l'unica testimonianza organica che egli ci abbia lasciato di sé, riteniamo sia giusto farne debito conto, traendone spunti per la riflessione. Ed il passo citato ci offre appunto materia per avviare il discorso su di lui.

Potrebbe sorgere il sospetto che a così nere conclusioni egli potesse giungere per quella forma di pessimismo senile che fa chiudere nell'incomprensione per ogni fatto nuovo uomini un tempo aperti alle più spericolate avventure. Altri potrebbe addurre, a movente di quell'irrigidimento critico, il «complesso dell'escluso», di cui innegabilmente egli soffrì, acuendosi il senso di un'immeritata dimenticanza e solitudine a mano a mano che si avvicinava ai settant'anni.

Sensi umani, del cui greve e triste peso noi possiamo solo dolerci, non certo averne esatta misura.

Tuttavia non daremmo troppo credito a chi volesse insistere su questi motivi, dal momento che, proprio nella pri-

mavera del 1962, quando l'artista scriveva quelle parole, poteva trarre il bilancio felice del 1961, anno punteggiato di mostre ove l'opera del periodo futurista aveva incontrato la meritata rivalutazione, sull'onda del rinnovato interesse per uno dei momenti più alti ed europei della nostra pittura, troppo a lungo e per ragioni quasi tutte extraestetiche trascurato: a mostre d'ambito locale come quella all'Università Popolare di Trento, egli poteva sommarne altre d'ordine nazionale al « Prisma » di Milano, o aggiungere le presenze in antologie critiche come quella riassuntive « 40 anni di pittura toscana » al Circolo artistico di Firenze e la collettiva « Dopo Boccioni », raccolta con perspicacia critica da Claudio Bruni e da lui presentata alla « Medusa » di Roma, successivamente acquistata in blocco, per interessamento anche dello scrivente, dalla Galleria d'Arte Moderna di Brescia.

Venivano quindi a mancare i motivi più brucianti per giustificare le conclusioni pessimistiche di Baldessari. Converrà quindi cercarli altrove e, cogliendo il sapore, diciamo, umanistico, che emerge da quella preoccupata visione d'un futuro tutto tecnocratico del vivere umano, avvertire come Baldessari riservasse all'arte un'area che, per essere antitetica con quella dilagante della tecnica moderna, doveva contrarsi progressivamente fino a scomparire.

Confesso che, leggendo per la prima volta quel passo di Baldessari, non potei non pensare al diverso atteggiamento che Depero manifestò sempre nei riguardi del moderno mondo della tecnica, entro il quale, fedele fino all'ultimo alle posizioni futuriste (o meglio, forse, al maestro Balla), volle sempre operare, quasi si ritenesse un fantasioso « designer ».

Ma il fatto che apprezzamenti come quelli sui cosmonauti ed i supertecnici, sulle pareti « di cristallo e di acciaio », potessero incontrare la disapprovazione settariamente esplosiva dell'altro Maestro roveretano, morto però nel 1961, non incide ovviamente sulla qualità del giudizio; serve unicamente ad orientarlo.

È venuto ora il momento di chiederci – sia lecito fare ipotesi a posteriori per avvicinarci alla verità – se Baldessari, tra il 1916 e il 1924, avrebbe sostenuto quanto scrisse nel 1962.

Purtroppo non ci è stato possibile rintracciare le annate de «L'Italia Futurista» (1917) e di «Roma Futurista» (1918-19) nelle quali dovrebbero trovarsi collaborazioni di Baldessari, né presso l'Archivio della Biennale o alla Marciana di Venezia, né alla Braidense di Milano, né alla Biblioteca Nazionale o all'Istituto di Storia dell'Arte di Palazzo Venezia in Roma; segno di una sordità o ostilità culturale che non fanno certo onore agli allora responsabili di questi istituti.

La risposta al nostro quesito può venire quindi solo dalle opere.

Credo sia importante precisare intanto che Baldessari si accostò al Futurismo nel 1915, dopo il trasferimento a Firenze da Venezia, ove l'anno prima aveva vinto il Premio Scala per il paesaggio.

Purtroppo non si è trovato nemmeno quel paesaggio premiato, ma basterà l'acquaforte *Ponte di Rialto*, del '13-'14, per farci supporre che il non ancora ventenne pittore, come incideva sulla scia del maestro Brugnoli, così dipingesse nel gusto appreso da Guglielmo Ciardi. Abbia anche assistito, nel 1910, al lancio dal Campanile di S. Marco dei manifesti futuristi contro Venezia «passatista» ed alla conferenza di Marinetti alla Fenice, abbia frequentato le mostre di Ca' Pesaro e, come egli scrisse, Moggioli, Rossi, Garbari, Martini, Valeri «un artista bohémien di grande talento, ingiustamente dimenticato, come ricorderà» e «Nino Barbantini che faceva da papà un po' a tutti», mi sembra chiaro da quell'incisione che i contatti con la fronda veneziana ebbero solo una funzione preparatoria, furono come un viatico all'avventura futurista che l'attendeva a Firenze.

Quivi trasferitosi nel 1915 e iscritti alla Scuola d'Arte di S. Croce, passò quell'anno a rendersi ragione delle novità che animavano l'ambiente, più antipassatista ed eversivo di quello lagunare; ma lo deviò probabilmente da decisive determinazioni il dolore per la morte del padre, trasferitosi a Firenze da Rovereto a causa delle sue idee irredentistiche.

Del resto gli *anni ruggenti* erano finiti, al caffè delle «Giubbe Rosse». Come scrisse Alberto Viviani: «Gennaio del 1915: entrata in agonia di molte cose, certezza inoltre di qualche cosa di nuovo la cui nascita la si intuiva vicina. Agonia

anche alle Giubbe Rosse e agonia di Lacerba . . . Gennaio del 1915: incominciarono i posti vuoti ai tavolini delle Giubbe Rosse . . . Richiami alle armi, partenze volontarie, arruolamenti di leva ». Ma anche sul fronte futurista esplodevano i colpi.

Nel febbraio del 1915 Papini, Palazzeschi e Soffici pubblicavano in Lacerba « Futurismo e Marinettismo », in cui distinguevano il loro gruppo, che definivano di autentici futuristi, da quello dei marinettisti, codificando ufficialmente un futurismo toscano, che meglio potrebbe definirsi *alla Soffici* e che, attraverso Soffici, non solo accentua la componente cubista a scapito del dinamismo boccioniano o della « ricostruzione futurista dell'universo » di Balla e Depero, ma ricompone la poetica futurista, radicalmente eversiva dei concetti tradizionali sulla pittura e sulle sue finalità, entro i termini di una rivoluzione di gusto, entro le norme di un discorso puramente estetico, nel quale temi tradizionali come la « natura morta » ed il « paesaggio » possono ricomparire come simboli di una realtà liberamente e liricamente interpretata.

Opera di « adattamento » la chiamava con disprezzo Gino Rossi, scrivendo a Boccioni poco dopo l'articolo di Lacerba.

Qualunque sia stato l'atteggiamento di Baldessari rispetto alle posizioni di Soffici, è chiara nelle sue opere, come in quelle di Conti, di Lega, di Nannetti, di Rosai, di Notte, di Venna, del Gruppo Toscano facente capo a « L'Italia Futurista », la portata dell'« adattamento » di Soffici, sia nelle soluzioni stilistiche che nel repertorio tematico.

Per Baldessari, come per gli altri, il dipingere è ancora un fatto cui occorre prima di tutto il controllo dell'arte, non una ricerca di integrazione con l'universo e con il nuovo mondo industriale.

Abbiamo fatto un lungo cammino per giungere a concludere che le parole del Baldessari, riportate all'inizio, lungi dall'essere uno sfogo senile causato da delusioni più o meno legittime, ci devono apparire come il logico portato di un credo maturato ancora in epoca giovanile, credo umanistico, di un artista che intende il dipingere come un'operazione aristocratica e disimpegnata di stile e poesia. E verrebbe fatto di pensare che Baldessari, più che accaldarsi sui vari manifesti del gruppo marinettiano, abbia meditato sui passi riguardanti i « Primi prin-

cipi di una estetica futurista » che Soffici veniva pubblicando sulla « Voce » nel 1916. Coinvolgeremo con ciò l'artista nel giudizio negativo espresso da Gino Rossi, accusando anche Baldessari di eterodossia, o seguiremo il saggio metodo di Marinetti che, conscio del nuovo corso del Futurismo e nell'intento di allargare le posizioni del movimento sul piano stilistico, individuava nei futuristi esposti nel 1919 a Palazzo Cova le quattro tendenze o correnti di sensibilità pittorica: pittura pura; dinamismo plastico; decorativismo dinamico futurista a tinte piatte; stato d'animo colorato senza preoccupazioni plastiche ?

Se accetteremo il Futurismo per quello che fu in realtà dopo Boccioni, un fatto composito nel quale conversero per un certo tempo le affermazioni plastiche più nuove e le istanze più europee che potesse esprimere mezzo secolo fa la cultura italiana, e non circoscriveremo il movimento, o meglio il « moto », a questa o a quella posizione, sarà evidente che anche il Baldessari ed altri, i quali nel Futurismo videro un modo di svecchiare la pittura, un repertorio di tecniche, senza lasciarsi coinvolgere nelle intuizioni circa i fenomeni fisici ed in quella che potremo chiamare « filosofia del Futurismo », sarà evidente, dicevamo, che anche costoro rappresentano un aspetto dell'arte italiana futurista. E non ci sentiamo di erigere un confine, come quello segnato rigorosamente da De Grada, tra « veri e falsi futuristi », sulla base delle dichiarazioni di poetica e trascurando le opere; anche perché siamo certi che, a stare alla dottrina, si salverebbe il solo Boccioni !

Per fortuna la storia dell'arte si intesse sui quadri e, « veri o falsi » ben raggruppati, i pittori del movimento esposti recentemente a Palazzo Strozzi mostravano di quale portata fosse l'arte italiana tra il 1910 e il 1920.

E tra essi occupava degnamente il suo posto anche Baldessari. La cui adesione al Futurismo andrà spiegata anche, oltre che con l'ansia del nuovo di chi usciva da un soffocante ambiente di provincia, anche con le particolari condizioni ed istanze del fuoriuscito trentino, che trovavano esaltanti incontri nel nazionalismo esasperato dei membri del movimento.

A Firenze « scandalizzata dalle critiche del Soffici e del Papini, sorpresa dalle poesie del Campana e del Palazzeschi », come scrisse C. Piovan, spirava ancora sufficiente aria nuova

perché Baldessari potesse respirare a pieni polmoni, vivendo appassionatamente quel tempo, che avrebbe ricordato molti anni dopo con nostalgia.

Ma come ogni vero trentino, cui la parola pesa più del lavoro, egli si immerse soprattutto nella produzione artistica; tanto da accumulare, in poco più di un quinquennio, una produzione futurista di circa 150 opere tra pittura e grafica, superando nell'attività incisoria non solo ciascun individuale contributo, ma anche l'insieme del fronte grafico futurista, per quanto concerne la quantità, e raggiungendo risultati tra i più validi, come ha recentemente scritto T. Fait, benemerito ed appassionato illustratore dell'opera grafica del Baldessari, amico dell'artista, nonché preziosissimo collaboratore della presente manifestazione.

Appianato, come speriamo, il terreno alla comprensione storico-critica, è ora giunto il momento di tentare per la prima volta un'esegesi delle opere esposte.

È un'esperienza estetica alla quale Carlo Piovan ci incitava due anni or sono, presentando le opere dal 1916 al 1924 esposte all'Argentario di Trento.

« Osserviamo – scriveva – come negli schemi della nuova moda e del nuovo gusto il Baldessari esprime, a quei tempi la sua vena, quella vena che gli era ed è natura . . . ».

Invito più che legittimo al giorno d'oggi, in cui si è più proclivi ad intessere discorsi sulle poetiche che sulle concrete esperienze artistiche, ma, azzarderei, invito che suona anche sfida, involontaria, presumo: se l'opera si apre maggiormente col sussidio delle documentazioni e della filologia, allora veramente le condizioni del nostro lavoro sono tra le più ardue, essendo stato Baldessari un cattivo segretario di se stesso, aiutato anche dalle circostanze della sua vita girovaga e dagli infortuni bellici, che dispersero o irrimediabilmente distrussero indispensabile materiale documentario. Tralasciate le opere di ubicazione conosciuta o documentate da rare fotografie, il resto è oggi in luoghi ignoti. Ancora peggiore è la situazione per il periodo post-futurista, che giustamente una mostra omaggio come la presente doveva ricordare, trascurando il principio che del pittore si debbano conoscere solo le opere futuriste.

Degli anni post-futuristi che vanno dal 1924 fino alla morte,

salva l'integrale continuità del settore grafico, si sono infatti reperiti solo pochissimi dipinti e quasi tutti di proprietà dell'artista, essendo la gran parte presso troppo gelosi custodi o inaccessibili collezionisti stranieri; ma poiché dei quadri disponibili solo alcuni sono datati, i risultati possono intuirsi.

Precisato questo, a scanso di contestazioni per lacune colmabili solo con un lungo e paziente lavoro di ricerca, che il piano della Mostra non prevedeva, cerchiamo di far parlare, forzatamente da sole, le opere qui esposte.

Ha scritto il Bruni che le opere di Baldessari « stilisticamente sono molto più vicine ai primi firmatari dei manifesti futuristi che al gruppo fiorentino » e questo può anche rispondere al vero, quando si guardino la stupenda *Donna + finestra*, uno dei punti più alti dell'artista, la *Chanteuse, Testa + luci*, tutte del 1916, le cui scomposizioni per piani, prolungantisi in trasparenze luminose e vibranti, sono indubbiamente prossime a Boccioni; ma cogliendo in esse certe penetrazioni psicologiche o di radice espressionista (si veda la *Chanteuse*), si è tentati di supporre anche un'informazione più ampia, che varca l'area futurista e che verte sia sulle maschere picassiane sia sull'espressionismo tedesco, trattenendo ancora la citata *Chanteuse*, qualche suggestione simbolista che appare esplicita nel *Mendicante* del 1916, non presente purtroppo alla Mostra e conosciuto solo attraverso una riproduzione pubblicata dal Corti.

Ma di contro si veda il bulino *Scomposizione di figura* (1916), ove l'artista sperimenta la sintesi lineare-dinamica del corpo umano, che, svolgendosi totalmente in superficie, è un fatto più cubista che futurista, segno che il *clima* fiorentino esercitava la sua azione. Le linee curve o rette che tagliano la silhouette, più che linee forza o direttrici dinamiche, individuano cristallini piani di luce e sembrano interpretare diligentemente, come avviene sempre per i « petits maîtres », il passo di Sofici in cui, storcendo i principi futuristi, scrive che il pittore futurista « opera una sintesi consistente nel raffigurare il movimento dei corpi, non per via di vibrazioni (come l'impressionista) ma per mezzo di uno spostamento, intersecazione e compenetrazione dei piani della realtà »; ove il rinvio al cubismo è evidente.

Già in *Osteria Toscana*, del 1917, la costruzione per piani e sintesi plastica, a scapito del dinamismo, si va impostando in modo evidente, negli oggetti in primo piano, natura morta, braccio del giocatore a sinistra, e soprattutto nel tavolo, le linee prospettiche del quale introducono quella terza dimensione che il futurismo dei maestri aveva violentemente bandito col porre « l'uomo al centro del quadro ». Lo stesso Baldessari, del resto, aveva coscienza dei valori diversi del dipinto se, esponendolo a Palazzo Cova nel 1919, affiancava al titolo il chiarimento stilistico « valori plastici », che avrebbe permesso al dipinto di partecipare alla seconda tendenza teorizzata da Marinetti in presentazione, quella del dinamismo plastico.

Più pervase di tensione dinamica, per il prevalere di elementi lineari, appaiono le incisioni del 1916-17, anche se il segno largo e morbido della punta secca tende a suggerire quei volumi che nell'acquaforte *Donna alla toilette* perverranno a valori plastici non dissimili da quelli dell'*Osteria Toscana*.

Siamo giunti così a ritrovare il graduale allineamento di Baldessari alle posizioni del futurismo fiorentino ed è interessante osservare le affinità intercorrenti tra quadri come *Cocomeraia*, *Simultaneità*, *Notte + strada + luna*, scalati dal 1917 al 1918, e dipinti di Primo Conti (che frequentava, sedicenne, lo studio del nostro pittore), Rosai, Soffici: immagini ed inserti a collage (tipico più del cubismo che del futurismo) vengono montati secondo una comune sintassi che richiama ancora un passo di Soffici, ove si legge che « la pittura è composizione di forme su una superficie fissa, d'essenza statica, pertanto, almeno nel senso sperimentale ottico ».

Si osservi come i titoli degli ultimi due quadri siano esemplati sul repertorio più classico della tendenza futurista, anche se del concetto di simultaneità Baldessari offre un'interpretazione per squarci di realtà giustapposti sulla superficie del quadro, provando ancora una volta, e si veda l'acquaforte *Primavera in Romagna* (1917), l'orientamento verso uno stile sintetico, decorativo, conseguito strutturando i piani intersecantisi e le linee-forza su precise convergenze al centro della tela o lungo un asse centrale reale o suggerito. Questa tendenza ad un ordine saldo e architettonico, già provata nella citata incisione *Scomposizione di figura*, non cederà neppure dinnanzi allo spettacolo della Galleria milanese, apparsa all'artista il febbraio del

1918 nel tripudio di gente e bandiere durante la manifestazione del « Prestito della Vittoria ». E benché negli occhi di lui quella visione multicolore di caos metropolitano, così diverso dai quieti e statici scorci rinascimentali di Firenze, turbinasse allegramente insieme al ricordo dell'ormai classica *Galleria* di Carrà, la *Galleria + bandiere alleate*, che ne sortì, governa le sue iridescenze coniche con una calcolata struttura di forze contrapposte lungo un ben individuato asse centrale e in uno spazio avvertibile per simmetriche curve laterali, posseduto da una sua realtà prospettica, anche se dinamica. Il quadro, assente alla Mostra, ma ben figurante a Palazzo Strozzi, è sufficientemente sostituito qui dal disegno a carboncino. Entrambi rappresentano il punto di massimo accostamento alle posizioni di Balla, non senza un'analogia tensione verso una pittura di ispirazione civile che ha pochi esempi in Baldessari, più orientato verso un mondo di meditati valori stilistici ed una tematica « pura ». Del resto anche *Treno di feriti*, altro soggetto civile, lungi dal cedere all'eloquenza tipica del repertorio patriottico futurista, sembra una meditazione su argomenti indubbiamente meno suggestivi, dal punto di vista futurista e per il clima del momento; una meditazione simile a quella che aveva spinto Rosai, in partenza per il fronte, ad urlare a Baldessari, allora a Padova: « Capisci, devo ritornare lassù ad ammazzare altri fratelli, capisci ! ».

Presentato a Palazzo Cova come « Sintesi lineare e cromatica », questo dipinto è, insieme al bozzetto oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Brescia, un'opera tipica del nostro pittore ormai maturo, anche se più felice è *Salotto Giapponese*, oggi proprietà della Galleria del Naviglio. Ma nel *Treno*, come pure in *Pattuglia grigioverde*, matura il « tono d'ambiente », riposante qui sul grigioverde penetrato di gialli, al quale tono Baldessari, ancora una volta al seguito di Soffici, tendeva già in *Osteria Toscana*, e che si realizza nelle grandi composizioni tra il 1919 ed il 1921. Sintesi tonale e plastica conferiscono a *Ponte sul Tevere* (1919), *Narni* (1919), *Bevitore + lucerna* (1920), *Caffè a Parigi* (1921), *Giocatori di domino* (1921), *La gargotte du port* (1921), un valore autonomo rispetto alla produzione futurista di quegli anni. Direi che, a questo punto, non ha molta importanza stabilire se, o fino a

che punto, Baldessari sia qui dentro il Futurismo: meglio sarà ritrovare i personali valori conseguiti.

L'equilibrio architettonico della composizione giunge a risultati monumentali, coadiuvato non esteriormente dalle dimensioni stesse delle tele.

Eliminata l'episodicità cromatica e decorativa dei collages, il tono dei dipinti si placa e consolida in poche variazioni, generalmente di bruni, mentre i raccordi dei piani luminosi intersecantisi, quasi larghi riflessi di luce su vetri frapposti fra scena e spettatore, legano oggetti e figure con più sapienti incastri architettonici.

Che in questo momento Baldessari rimediti Cézanne per proprio conto, anche se sollecitato dall'offensiva condotta dai transfughi del Futurismo e vertente sui « valori plastici », è cosa evidentissima solo che ci si soffermi su *Narni* o su quei *Giocatori di domino*, che potrebbero riferirsi al maestro francese anche per il soggetto. Ma sarebbe sufficiente osservare come pure quadri di questo genere tendessero a « rendere le cose sensibili nella loro concretezza, ma anche nei loro rapporti dinamici d'ambiente » (si permetta ancora questo richiamo da Sofici che contiene l'interpretazione *toscana* del Futurismo), per comprendere la radice ancora una volta di *stile toscano* del nostro pittore, che raggiunge un consolidamento *classico* del suo Futurismo.

Siamo qui di fronte al « potere stilistico » conseguito dal Futurismo. Benché nel corso del suo cammino l'estetica futurista avesse perduto molto della sua originalità iniziale, essa si presentava ai giovani ormai come « cultura ». È un dato che va tenuto presente.

Che Cézanne fosse tra gli affetti di Baldessari lo denuncia il monotipo *Donne al mercato* (1921), una lettura poco meno che novecentista di Cézanne stesso, rara testimonianza di un momento di cui ignoriamo la durata e la consistenza, ma che non si limitò solo a questo pezzo, trovandosene gli echi nella *Ballerina spagnola* del 1922, vero quadro figurativo anche se il taglio delle quinte sceniche, il punto di vista rialzato e la forma stilizzata della donna, dicono lo sforzo del pittore per non sovvertire completamente il discorso stilistico precedente. Ma che ormai egli provasse disagio negli schemi futuristi, ce lo dichia-

rano opere come *Pesci rossi* (1921) e *Figure* (1922), oscillante tra i moduli futuristi e le presenze cézanniane la seconda, orientata verso l'area lirico-astratta del « Blaue Reiter » la prima.

Quest'ultimo dipinto anticipa nell'impaginazione delle immagini, nel decorativismo, nel lirismo cromatico, le prove astratte del periodo 1923-24 e pone il pittore completamente fuori dal Futurismo.

Di questo biennio ci sono noti, per visione diretta o per documentazione fotografica, solo cinque dipinti, benché i titoli di due Composizioni astratte del 1924, la N. 5 e la N. 11, della collezione Massimo Cassani di Milano, suggeriscano una serie numerata di almeno undici dipinti di questo tipo, oggi in ubicazioni sconosciute. I contatti diretti con artisti tedeschi come Archipenko, Bier, Vordemberger, Schwitters, che Baldessari amava ricordare (al *Märzbau* di Schwitters dedicò alcune vivacissime righe del suo cenno biografico) e che ebbero inizio nel 1920 con i vagabondaggi tedeschi ed europei, sono avvertibili nelle pitture cosmico-spirituali come *Sintesi cosmica* e *Astrattismo spaziale*, rispettivamente del 1923 e del 1924, legati alla cultura Dada e documenti di una sensibilità europea che egli condivideva con i pochi artisti italiani raggruppati intorno a Prampolini ed alla rivista « NOI ». Costoro, come scriveva Prampolini nel 1924, « (spalancavano) dinanzi all'infinito orizzonte delle arti plastiche una nuova finestra dalla quale (apparivano) i nuovi paesaggi spirituali dell'anima cosmica ».

È difficile stabilire se il momento spaziale e cosmico di Baldessari si colleghi al terreno tedesco o a quello del Dadaismo nostrano, ma, basandoci sulle testimonianze autobiografiche (che, sia precisato a scanso di malevole illazioni, non adombrano nessuna rivendicazione di priorità), si è tentati di scegliere il primo. Tanto più che le date del 1923 e del 1924 sono lì a testimoniare. Prampolini in quegli anni (il manifesto « Architetture spaziali » fu da lui pubblicato nel 1924) fissava la sua attenzione sulle possibilità liriche del mondo psichico espresso per « analogie plastiche », ritrovando una dimensione cosmica dello spirito o del corpo umano (« Giuochi di profili sintetici proiettati nel quadrante dello spirito tra spazi intermittenti »); ma i quadri di Baldessari superano lo spiritualismo biologico e l'antropomorfismo per cogliere quella pura dimensione cosmica cui

Prampolini giungerà dopo il 1930. Un quadro come *Velocità spaziale*, sempre del 1924, di cui si è reperita la fotografia, partendo dalle forme dello spazialismo cosmico sembra precorrere e superare, nel disinteresse per i dati del naturalismo acrobatico, certe affermazioni dell'Aeropittura, che esordirà con i quadri di Azari del 1926 e col successivo manifesto.

Lo stesso dicasi di *Alta velocità* (1923); ecco quadri che ci costringono a riconoscere ancora una volta come gli schemi storiografici correnti vadano rivisti alla luce delle opere. Le frequentazioni europee portarono Baldessari, come Ciacelli, un altro futurista espatriato le cui opere di aeropittura e di spazio-pittura segnano gli stessi anni, a formulazioni plastiche che, se non vennero conosciute allora, devono comunque essere annotate oggi.

La vivace sperimentazione di questi anni, della quale sono testimonianza anche alcune sculture in filo di ferro e lamiera esemplate sulla ritmica di Archipenko, si conclude con una serie di dipinti astratti, rappresentati qui dalla *Composizione (Rosso Venezia)*: in essi, al lirismo cosmico subentra un calcolo più razionale che impagina stesure geometriche di colori puri animate da raffinate materie e giustapposte in calcolati incastri. Linee ed angoli retti vibrano su spazi musicali, ove le forme sinuose evocano atmosfere cosmiche; o si stagliano decise componendosi in puri ritmi lineari, come nel quadro qui esposto che raggiunge un più elevato limite di astrazione.

Che le escursioni di Baldessari nell'area del plasticismo puro l'avessero allineato a quanto di più moderno avveniva allora, sembra constatazione tanto ovvia da non dovervicisi soffermare.

Baldessari non ci offre alcuna spiegazione circa la svolta figurativa del 1925-26: « Solo al mio rientro in Italia, nel 1925, – si limita a scrivere, trascurando i lavori spagnoli e francesi tra il 1924 e il 1925 – tornai al *figurativo*, iniziando a Roma quella serie di puntesecche accolte con tanto successo ».

È un fatto noto, e non servono nomi, che gli anni venti videro l'arretramento dell'avanguardia con un massiccio « ritorno all'ordine » proprio di molti campioni del Futurismo. Indubbiamente al rientro in Italia Baldessari trovò un clima favorevole all'allineamento, avvenuta nel 1923 la prima mostra

del « *Novecento* », intensificata l'offensiva contro « la manifesta anarchia della pittura nuova », come si era espresso nel 1920 l'ex futurista Tavolato sulle pagine di « *Valori plastici* ». Ma forse converrà anche cercare le ragioni individuali che determinarono la scelta di Baldessari.

Se le puntate astratte soddisfacevano la sensibilità lirica ed il gusto raffinato del pittore, ne sacrificavano tuttavia quella propensione al racconto, all'osservazione umana e d'ambiente, che s'avvertono nei dipinti futuristi, particolarmente in opere come *Osteria toscana*, *Simultaneità*, *Strada + notte + luna*, *Caffè a Parigi* ecc.

Evaso dall'Italia provinciale e un po' codina, malgrado le ventate « blasfeme » dei futuristi, lo spettacolo delle strade, dei caffè, dei cabarets, del circo, gli si rivelava, nella sua sfavillante e tangibile modernità, più curioso e affascinante di quanto Baldessari l'avesse immaginato in Italia, sui pochi esempi offertigli dalla realtà e sulle moltissime opere che pittori e poeti futuristi pubblicavano sull'argomento, scoprendo, con qualche ritardo in verità rispetto ai colleghi francesi, la bellezza della vita urbana ed il gusto del *viveur* tanto disinvoltamente impersonato da Marinetti. L'incisione *Il circo*, che Baldessari eseguì tra il 1924 e il 1925 per la poesia di Armando Mazza dallo stesso titolo, è lì a provare non solo certi legami tra pittore e poeta, ma anche quella conversione al figurativo che egli ora sente necessaria quando affronta un tema di questo genere, per abbracciarlo nella sua interezza. Alla sintesi precedente, alla quale si piegavano più docilmente gli spettacoli solo immaginati, si sottraggono ora quelli reali che nei suoi angoli d'osservazione scelti sui boulevards o nei luoghi di raduno mondano, lo investono col brulichio, le sfaccettature, i particolari molteplici.

Ed ecco nascere quella serie di puntesecche ed acqueforti franco-spagnole come *Fiacre*, *Spettatori*, *Baraccone di fiera*, *Ritratto di torero*, *Grande corrida*, contemporanee ai dipinti astratti, o come *Cabaret spagnolo* del 1925, nelle quali puoi cogliere agevolmente l'irrequieta ricerca di uno stile, che ora oscilla tra sintesi cézanniana e post-futurista, ora guarda alle corride e ai picadores goyeschi, ma soprattutto sfoglia, meditando, l'antologia di interpreti ed illustratori della vita moderna francese che annovera nomi da Daumier a Toulouse-Lautrec a Pissarro, da Steinlen a Villon a Raffaelli al Meryon, attraverso

i quali il suo stile grafico riesce a serrare in sintesi atmosferica e plastica, con segno sciolto e incisivo, il formicolante mondo aneddotico e plebeo delle puntesecche romane e straniere tra il 1926 e il 1935. È a queste, preziose di tecnica e saporose per arguta resa d'ambiente, più che alla pittura, ancorata ormai ai fondali del Novecento lombardo e di un imprecisabile post-impressionismo germanico, che si affida soprattutto l'apprezzamento di Baldessari post-futurista. Tanto più interessanti questi fogli a punta-secca, se pensiamo alla condizione infelice in cui questa tecnica incisoria vivacchiava allora in Italia.

La vena di Baldessari, cordialmente umana, mai sarcastica e cruda di fronte alle scene descritte, condita del singolare « mélange » di parigino e romanesco spumeggiante e trasteverino, scelto col gusto con cui egli poteva giudicare un vino o un piatto tipico, sta alquanto a suo agio nel clima di « Strapaese », e non so fino a quanto inconsapevole, data la lucida intelligenza del pittore.

Non i monumenti l'attirano, almeno in questi anni, non la Roma imperiale o barocca, ma quella già cara a Belli ed ora a Trilussa, ove le stesse memorie classiche acquistano dimensioni quotidiane e vernacole, come avviene in *Tomba romana*, con lo sfondo di contumelie romanesche, o in *Tomba romana a Porta Maggiore* o nella *Tomba di Geta*, trasformata in mescita di vino dei Castelli. Cosa significasse in quei tempi di retorica imperiale questa « ricerca di una Roma che doveva starsene allora in ombra, troppo pericolosa perché troppo vera; e cioè la Roma dei vicoli e delle osterie, dei miserabili e delle prostitute, dei cantastorie, dei veturini », lo spiegò bene a suo tempo Carlo Munari. Non si equivochi dunque quando ci si riferisce a « Strapaese », che allora significò un mezzo per sfuggire a rinnovati impegni declamatori ed archeologici (cui più tardi cedette anche Baldessari rifugiandosi nel virtuosismo tecnico), e una maniera per tener desto il principio di verità. Tanto più che questa ispirazione strapaesana si converte a dignità d'eloquio per la sapienza tecnica dell'incisore e per le dimensioni mai petulanti delle macchiette, dominate quasi sempre dalla cornice architettonica. Ma anche quando queste figure si fanno più prepotenti nella misura del foglio, isolandosi come protagonisti, ed è il caso dei *Disegni romani* eseguiti tra il 1925 e il 1927, anno della

loro pubblicazione, ecco uscire certi tipi, *Giornalaio notturno*, *Venditore di cartelle per la tombola*, *Lustrascarpe*, che sembrano condividere con gli omini di Rosai la stessa incarognita giornata plebea.

E viene fatto di pensare che lo spirito con il quale Baldessari si poneva davanti alla gente cogliendola sfrontatamente negli atti più propri ad esternare debolezze e ridicoli tic, senza cadere quasi mai nel caricaturale, anzi mantenendosi in un clima di umana simpatia, fosse dono antico, rivelatosi quando il ragazzo schizzava sui tavoli del caffè paterno quelle macchiette che avrebbero deciso del suo destino. Ed anche l'attrazione esercitata su di lui da osterie e caffè come osservatori, data forse da quel tempo lontano.

Accanto a questa vena strapaesana, che si trasferisce con lui ad Amburgo o a Zurigo, a Berlino o a Parigi, in meditate incisioni o in centinaia di veloci schizzi nei taccuini o su carte occasionali ove si fissano profili e gruppi, strade e bancarelle, colti alla giusta temperatura, Baldessari, memore della nobiltà dell'impegno incisivo infusagli dal Brugnoli, affronta l'ampiezza di visioni come *L'Appia Antica* (1927), *Convento presso Cortona* (1930) e *La Selva Nera* (1932-38), da ritenersi tra le più alte manifestazioni dell'arte incisiva italiana. Ma sulla produzione calcografica meglio e più distesamente informarono già Renato Pacini, Remo Wolf, Tullio Fait; qui è sufficiente lumeggiare i due momenti caratteristici del discorso incisivo dell'artista: quello che potremo chiamare « narrativo » e quello « contemplativo ».

Mentre il primo, praticamente interrotto tra il 1936 ed il 1944 dai cicli di acqueforti su temi del tipo *Roma imperiale*, *Nuova Bolzano*, *Urbisaglia*, *Paesi del Ticino*, e successivamente dalle tristi vicende belliche, non riprenderà più la schiettezza e l'invenzione di un tempo; il secondo troverà nell'affetto per Rovereto, ove stabilmente Baldessari visse dal 1940, e per la valle Lagarina, occasione di rinnovate creazioni poetiche. Egli stesso ci ha lasciato una descrizione commossa dell'ambiente nel quale operò negli ultimi anni, assai eloquente per darci un'idea dello spirito che lo animava nel suo lavoro d'artista: « La Val Lagarina è per me una delle più belle valli trentine. Il massiccio del Finonchio a levante, il caratteristico Stivo a ponente, lo sperone di Nomi e Savignano a nord, la catena im-

ponente del Baldo a sud, fanno di essa una conca ideale. E poi, paesi e paesini arrampicati sui pendii, e muri e muretti a non finite, a sostegno dei vigneti che danno i famosi vini d'Isera, di Brancolino, di Nomi. Dopo le prime nevicate, questo assieme di muri di sostegno prende l'aspetto di grandiosi e preziosi merletti. Mi piace allora pensare che a questo ciclopico paziente lavoro hanno contribuito anche i miei avi, "villici et ortolani da Nogaredo", come è scritto su antiche carte ».

Converrà ora riprendere il discorso sulla sua pittura, interrotto al momento della conversione al « figurativo ». Discorso estremamente difficile, come si osservò in principio, perché moltissime opere sono introvabili, fuori d'Italia, e perché le poche messe a disposizione o citate nei cataloghi, di rado recano date che ci permettano di seguire un filo cronologico. Ci pare comunque fatto incontrovertibile che dopo il 1925 Baldessari affidasse alla puntasecca o al bulino le sue doti migliori.

Una *Donna con mela* del 1926, di severo e sintetico plasticismo e di toni che dalla riproduzione immaginiamo sordi, quasi d'affresco, ci riporta a Sironi, come alla sintesi novecentista indirizzano il ritratto di *Trudi* (Roma 1930) e l'*Autoritratto col sigaro* (Amburgo 1932), richiamante quest'ultimo, nelle squadrature luminose, l'essenzialismo degli ultimi quadri futuristi; sono, questi due, dipinti di piglio solenne e monumentale, memori anche del greve post-impressionismo tedesco, cui Baldessari non si mostra indifferente per i lunghi soggiorni germanici, e che, fuso con le sollecitazioni lombarde, affiora soprattutto nei paesaggi, negli interni di caffè. Raramente in questi anni il colore si stacca dai toni bassi, dagli accordi di bruni, di grigi, ed anche quando la grafia si fa narrativa, come in *Taverna ad Amburgo*, il segno o la pennellata non sfuggono al controllo della sintesi, la quale giunge a squadrature cézanniane in quadri come *Giocatori*.

Che il grande amore di Baldessari fosse, come s'è visto, Cézanne, lo avvertiva anche il Belzoni nel 1942, osservando non senza malizia come « in alcuni interni di osterie e perfino di modernissimi bar lucenti di macchine avvolte di fumanti nuvole bianche, gli abiti e i cappelli dei frequentatori hanno la foggia che usava nella provincia francese verso il 1890, quando Cézanne dipingeva le sue diverse Partite a carte ».

Meglio che in molti paesaggi tedeschi, i toni sommessi

e gli accordi pittoricamente rischiosi, che caratterizzano la pittura di Baldessari, raggiungono la poesia in quadri come *Orti a Burano*, *Viale delle Magnolie*, *Paesaggio a Burano*, non datati, ma probabilmente collocabili dopo il 1945; ed in *Villa Bianca*, *Sera al Tusculum*, riferibili allo sfollamento ad Arco tra il 1941 ed il 1945, tra i dipinti più meditati del periodo post-futurista.

Essi formano un gruppo di paesaggi non guastati da ricerche esteriori, ai quali il pittore ha consegnato le vibrazioni più intime del suo sentimento. E ne era perfettamente cosciente, tanto che da essi non volle separarsi.

Con *Girasoli*, *Porto di Altona in inverno*, *Natura morta con mandolino* e *Valle Lagarina in inverno*, scalati tra il 1955 ed il 1959, la vicenda pittorica volge alla fine: in un progressivo rischiararsi di toni che giungono ai bianchi modulati del vasto paesaggio invernale della Lagarina (1958/59 « dopo le prime nevicate, questo assieme di muri di sostegno prende l'aspetto di grandiosi e preziosi merletti »), e in un improvviso quanto commovente riaccendersi d'interesse per esperienze da tempo sopite, come nella costruzione per diagonali e piani di luce di *Natura morta con Mandolino*. Sono opere che insieme ad incisioni come *Viandanti* (1948), *Piccolo porto francese* (1950), *Paesaggio con il monte Stivo* (1958) o *Vecchie cose* (1960), l'ultima lastra eseguita, vedono il pittore ripiegarsi in se stesso nell'aspirazione a ritrovare, oltre i facili effetti del mestiere quotidiano assolto per scontare la dura giornata, il senso più vero della meditazione e della fantasia: ed al di là di posizioni estetiche e di gusto oggi in via di contestazione critica, anche in esse possiamo scoprire quella disposizione ad un discorso lirico mediato per lento crescere di forme e colori, mai improvvisato o incontrollato, che è la caratteristica più profonda e costante dell'artista.

Che poi le cose avessero potuto o dovuto andare in altro senso, sul tracciato vitalissimo del tempo giovanile, è argomento che non tocca solo Baldessari, ma purtroppo il corpo dell'arte e della cultura italiane; ed anche più vaste vicende; non senza interessare pure ciascuno di noi, ogni qualvolta entriamo in una mostra o acquistiamo un dipinto.

BRUNO PASSAMANI

Bassano - Maggio 1967

REGESTO

- 1894 23 marzo – Nasce ad Innsbruck.
In seguito ai moti anti-italiani, la famiglia Baldessari lascia Innsbruck. A Rovereto il padre acquista il « Caffè Accademia », che diventa in breve centro di italianità e di irredentismo.
- 1904 - 1908 – Negli anni dell'adolescenza roveretana, terminate le elementari, si ingegna a disegnare nel caffè paterno i profili degli avventori, non senza cedere ad un innato senso del comico e del caricaturale.
Il professore di disegno Luigi Comel vede i disegni e, dopo avergli impartito lezioni di disegno e pittura, convince il padre a mandare Roberto a Venezia.
- 1908 Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ha come maestri Guglielmo Ciardi, per la pittura, ed Emanuele Brugnoli per l'incisione.
- 1908 - 1914 – Nei sette anni veneziani conosce e frequenta, tra gli altri, i conterranei Umberto Moggioli e Tullio Garbari, nonché Gino Rossi, Arturo Martini, Ugo Valeri ed il critico Nino Barbantini, « che faceva da papà un po' a tutti ».
- 1914 Si diploma. Vince il « Premio Scala » dell'Accademia per il paesaggio.
- 1915 Trasferimento con la famiglia a Firenze ove è allievo della Scuola d'Arte di S. Croce. Morte del padre. Caffè delle « Giubbe Rosse » e primi contatti con i futuristi fiorentini.
- 1916 Adesione al Futurismo ed attività con i futuristi del gruppo toscano: Primo Conti, Achille Lega, Emilio Notte, Ottone Rosai ecc. Primi quadri futuristi, disegni, incisioni (bulino, acquaforte). In un primo viaggio a Milano contatti con Marinetti e futuristi lombardi.

- 1917 Partecipa con Nino Pasi ed Achille Lega alla « Mostra d'Avanguardia di Faenza ». Breve soggiorno a Lugo di Romagna. Amicizia con Balilla Pratella.
« Primavera in Romagna » (acquaforte). Collaborazione a « L'Italia Futurista ».
- 1917 31 dicembre – Nel numero 36 (anno II) di « L'Italia Futurista » Baldessari compare con i componenti del « Gruppo pittorico futurista fiorentino ».
- 1918 - 1919 – Lavoro assiduo a contatto col clima futurista. Collaborazione a « Roma Futurista ». Nel 1918 secondo viaggio a Milano ove nasce il quadro « Galleria + Bandiere » ed ove partecipa ad una collettiva al Palazzo della Permanente. A Roma è in contatto con Depero, Balla ecc. Rivede per l'ultima volta Moggioli, già febbricitante per la « spagnola ». Anch'egli è ricoverato all'ospedale di S. Spirito.
- 1919 A Milano per l'allestimento della « Prima Esposizione Futurista » di Palazzo Cova, alla quale partecipa con 14 dipinti. Altra personale all'Esposizione Futurista di Genova.
- 1920 Soggiorno a Padova. Mostra personale futurista alla « Triveneta ». Iniziano i primi viaggi nei paesi del Baltico e del Mare del Nord. Amicizia con Herwarth Walden.
Negli anni successivi sono i contatti con Libermann e Archipenko, Justus Bier, Kurt Schwitters, Vordemberge.
- 1921 Partecipa alla Mostra futurista di Parigi.
- 1923 Nelle opere da quest'anno in poi appare la sigla « IRAS » da sola o combinata « R. IRAS BALDESSARI ». Essa risulta dalla lettura a rovescio delle ultime quattro lettere del cognome e fu necessario accorgimento per distinguersi dal pittore e architetto Luciano Baldessari, a Berlino in quel tempo.
- 1923 - 1925 – Soggiorni in Francia ed in Spagna.
Tra il 1923-1924 porta la sua pittura ad esperienze di « sintesi cosmica » e a composizioni astratte. Compone sculture in filo di ferro (« metalloplastiche »).
Col 1924 dipinge anche quadri figurativi e crea una bella serie di acqueforti di caffè parigini e di corride. Moltissimi disegni in album e taccuini.
- 1925 Ritorno in Italia e definitivo schieramento sul fronte figurativo.

- 1926 Personale alla Casa d'Arte A. G. Bragaglia, Roma. Inizia la serie delle « Puntesecche romane ».
- 1926 - 1930 – Soggiorno romano intervallato da viaggi e fermate in Svizzera, Belgio, Olanda, Germania.
 Continua la serie delle « Puntesecche ». Nel 1926 esce la cartella delle « Litografie Romane », di soggetto analogo alle « Puntesecche ».
 Nel 1927 pubblica a Rovereto i « Disegni Romani ».
- 1930 - 1935 – Vive a lungo all'estero, in Svizzera, Germania e Francia. Lunga serie di puntesecche su questi paesi.
 Dipinge ritratti, paesaggi, scene di caffè. Affreschi a Berlino, Amburgo, Schwerin, Brema.
 Mostre soprattutto di incisione, a Zurigo, Parigi, Amburgo, L'Aja ecc. Mantiene qualche contatto con i vecchi amici futuristi esponendo a qualche loro mostra quadri degli anni precedenti: Amburgo e Berlino (1934), Biennale di Venezia, sezione futurista (1934).
- 1934 Ad Amburgo, alla « Mostra di Aeropittura Italiana » presenta due opere del 1924: *Velocità record*, *Volo a spirale*.
- 1936 - 1940 – Nel 1936 rientra in Italia, non senza alternare fino al 1940 altri soggiorni all'estero.
 Iniziano cicli di incisioni « a soggetto »: *Roma imperiale*, *Bolzano Nuova*, *Urbisaglia*.
 Serie di puntesecche trentine.
 Continua l'attività di freschista a Cortona, Senigallia, Tirrenia, alla Mostra d'Oltremare a Napoli (1939), alle Scuole Centrali Antincendi di Roma-Capannelle.
- 1940 Porta definitivamente la sua residenza a Rovereto.
- 1941 Raccoglie in volume i disegni di Varese.
- 1947 Riprende i viaggi in Svizzera, Francia, Germania.
 Da quest'anno si infittiscono le partecipazioni a collettive in Italia. Aderisce al gruppo trentino del « Cavallo Azzurro ».
- 1950 Partecipa su invito con tre opere alla mostra « Futurismus und Metaphysik » di Zurigo.
 Da quest'anno prende parte a quasi tutte le manifestazioni dell'Associazione Incisori Veneti.

- 1961 Inizia la serie di mostre, collettive e personali, di opere (dipinti, disegni, incisioni) del periodo futurista: Firenze Circolo Artistico, « 40 anni di pittura Toscana »; Roma, Galleria Medusa, collettiva « Dopo Boccioni »; Trento, Università Popolare Trentina, personale.
- 1962 Altre mostre del periodo futurista: Milano, Galleria Toninelli, « 40 futuristi »; Milano, Galleria Toninelli, personale.
Esce la prima monografia a cura di Riccardo Maroni con note autobiografiche dell'artista: *Roberto Iras Baldessari Pittore e Incisore* nella Collana Artisti Trentini, Trento.
Figura con nove riproduzione di sue opere in *Archivi del Futurismo* (a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori), De Luca ed., Roma 1962, pp. 405-407 e p. 427, II vol.
- 1963 Personale alla Galleria del Cavallino, Venezia.
- 1964 Udine, Galleria del Girasole, personale; Rovereto, Pinacoteca Civica, personale.
- 1965 Trento, Galleria L'Argentario, personale.
- 1965 22 giugno alle ore 7 antimeridiane muore per collasso cardiaco nella clinica Sanatrix di Roma. Minato da qualche tempo da un grave male, era stato operato qualche giorno prima dal prof. Valdoni. Aveva settantun anni.
- 1966 1 febbraio – Si inaugura al Centro Bronzetti la prima mostra retrospettiva di sue incisioni dal lontano periodo futurista fino all'ultima lastra *Vecchie cose* del 1960.
- 1967 Tre sue opere futuriste figurano alla Mostra « Arte Moderna in Italia 1915-1935 » a Palazzo Strozzi, Firenze.

BIBLIOGRAFIA

NB. - Le voci bibliografiche precedenti sono elencate nella monografia *Roberto Iras Baldessari Pittore e Incisore*. A cura di Riccardo Maroni. Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 26 e segg.

1962 *Archivi del Futurismo* (a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori), De Luca ed., Roma 1962, pp. 405-407 e p. 427, II vol.

MARIA MARSILLI, *Roberto Iras Baldessari*, in « Il Gazzettino » (cronaca di Rovereto), 22 novembre.

LEONARDO BORGESE, *Roberto Iras Baldessari*, in « Corriere della Sera », 21 novembre.

MARIO MONTEVERDI, *Roberto Iras Baldessari*, in « Corriere Lombardo », 13-14 novembre.

(vice), *Baldessari*, in « Il Giorno », 17 novembre.

GIAMPIERO GIANI, *Tutti futuristi*, in « Avanti ! », 10 novembre.

Iras Baldessari a Milano. Mostra postuma di Piccoli, in « L'Adige », 21 novembre.

Una mostra a Milano di Roberto Baldessari, in « Il Gazzettino » (cronaca di Rovereto), 14 novembre.

DINO VILLANI, *Mostre d'arte a Milano*, in « Libertà » (Piacenza), 27 novembre; Idem, in « Gazzetta di Mantova » (Mantova), 29 novembre.

1963 RINALDO CORTI, presentazione al catalogo della personale presso Galleria del Cavallino di Venezia (22 ottobre - 4 novembre).

FERRUCCIO TRENTINI e REMO WOLF, *Gli artisti dell'Accademia degli Agiati*, Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati - anno 211, serie VI, vol. III, fasc. A, 1962. Rovereto, Arti Grafiche Manfrini.

SILVIO BRANZI, (recensione della monografia su R. I. B. nella C. A. T. di Riccardo Maroni, Trento), in « Osservatore politico letterario », Milano, luglio 1963.

P. R. in « Il Gazzettino », Venezia, 26-10-1963.

ENRICO BUDA, *Roberto Iras Baldessari*, in « La Vernice », Venezia, ottobre 1963.

MARIO TAMARO, *R. I. B. espone a Venezia*, in « La Prealpina », Varese, 9 novembre 1963.

- 1964 CARLO PIOVAN, presentazione al catalogo della personale presso la Pinacoteca Civica di Rovereto (3-18 ottobre).

Catalogo personale alla Galleria del Girasole di Udine (27 febbraio - 12 marzo).

Baldessari espone a Udine, in « Il Gazzettino », Venezia 29-2-64.

Un Maestro del futurismo alla "Girasole", in « Messaggero veneto », Udine, 29-2-1964.

A. MNZ., *Baldessari*, in « Messaggero veneto », Udine, 4-3-1964.

ALCIDE PAOLINI, *Un futurista al Girasole*, in « Il Gazzettino », Venezia, 5-3-1964.

LUIGI MENAPACE, *Pitture futuriste di R. I. B.*, in « Adige », Trento, 16-10-1964.

- 1965 CARLO PIOVAN, presentazione al catalogo della personale presso la Galleria L'Argentario di Trento (17 maggio - 30 maggio).

GIAN PACHER, *Baldessari futurista*, in « Alto Adige », 20 maggio.

RINALDO CORTI, *Addio al futurismo di Iras Baldessari*, maggio.

LUIGI MENAPACE, *Il periodo futurista di R. I. Baldessari*, in « L'Adige », 6 giugno.

È morto in una clinica a Roma il pittore Roberto Iras Baldessari, in « Il Gazzettino » (cronaca di Rovereto), 23 giugno.

È morto ieri a Roma Roberto Iras Baldessari, in « Alto Adige », 23 giugno.

RINALDO CORTI, *Il nome del pittore R. I. Baldessari legato alla illustrazione di Varese*, in « La Prealpina » (Varese), 22 luglio.

TULLIO FAIT, *Roberto Marcello Baldessari incisore futurista. Contributo a una prima catalogazione dell'incisione futurista italiana*, in « Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati ». Contributi della Classe di Scienze filosofico-storiche e di lettere. Anno acc. 215, serie VI, vol. V, fasc. anno 1965, Rovereto 1966, p. 33 e segg.

- 1966 FRANCO CHIOCCHETTI, *Roberto Iras Baldessari maestro del futurismo*, in « Alto Adige », 22 giugno, p. 6.

Roberto Iras Baldessari artista tutto roveretano, in « L'Adige », 16 luglio.

REMO WOLF, TULLIO FAIT, scritti di presentazione al Catalogo della mostra « Incisioni di Roberto Iras Baldessari » al Centro Culturale Fratelli Bronzetti, Trento (1-17 febbraio).

REMO WOLF, *Incisioni di Roberto Iras Baldessari*, in « Il Tridente ». Notiziario settimanale di arte e cultura, Trento 1 febbraio.

GIAN PACHER, *Grafica di R. I. Baldessari* (Bronzetti), in « Alto Adige », 12 febbraio.

BRUNO PASSAMANI, *Incisioni al Bronzetti di R. Iras Baldessari*, in « Il Gazzettino » (cronaca di Trento), 13 febbraio.

Mostra di incisioni di Iras Baldessari, in « L'Adige », 29 gennaio.

Arte Moderna in Italia 1915-1935. Catalogo Mostra Palazzo Strozzi, Firenze. Marchi e Bertoli ed., Firenze, sezione 2 (bozze di stampa).

- 1967 GUIDO POLO, *Roberto Iras Baldessari*, in « Il Trentino » rivista bim. della Provincia autonoma di Trento, n. 11, Febbraio 1967.

DIPINTI

1. DONNA + FINESTRA (1916) - Olio su tela, cm. 65 x 80.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 1916 ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata di Rovereto.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Pinacoteca Civica Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
2. CHANTEUSE (1916) - Olio e collage su tela, cm. 35 x 55.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1960, Università Popolare Trentina, Trento; 1961, « 40 anni di pittura toscana », Circolo Artistico, Firenze; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 37.
3. OSTERIA TOSCANA (1917) - Olio su tela, cm. 80 x 90.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 1917 ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1919, « Prima mostra nazionale futurista », Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova, Milano; 1919, Mostra futurista, Galleria Vitelli, Genova; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 38.

4. COCOMERAIA (1917) - Guazzo e collage, cm. 31 x 47.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 17 ».
Già in collezione Lütten-Gevert di Amburgo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
5. SIMULTANEITÀ (1917) - Olio e collage su tela, cm. 32 x 55.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 17 ».
Già in collezione Lütten-Gevert di Amburgo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, L'Argentario, Trento.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 38.
6. STRADA + NOTTE + LUNA (1918) - Guazzo e collage su carta, cm. 38 x 53.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
7. IL MARZOCCO (1917-18) - Guazzo e collage su carta, cm. 32 x 44.
Il numero del Marzocco porta la data « giugno 1917 ».
Da porre accanto al precedente.
Collezione privata, Rovereto.
8. TRENO DI FERITI (1918) - Olio su tela, cm. 150 x 70.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari 1918 »; sul retro « R. M. B. Firenze 1918 ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora proprietà del Comune di Rovereto.
Il bozzetto del dipinto è presso la Galleria d'Arte Moderna di Brescia.
Esposizioni: 1919, « Prima mostra nazionale futurista », Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova, Milano; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 42.
9. PATTUGLIA GRIGIOVERDE (1918) - Olio su tela, cm. 60 x 80.
Proprietà Comune di Rovereto.
Esposizioni: 1926, Casa d'Arte Bragaglia, Roma; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.

10. BALLERINA (1919) - Olio su tela, cm. 24,5 x 34.
Firmato in basso a destra « R. M. B. ».
Già in collezione Berloger di Berlino, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto.
11. NARNI (CITTÀ UMBRA) (1919) - Olio su tela, cm. 100 x 70.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari »; sul retro della tela la scritta « Narni 1919 ».
Già in collezione Jan van Eijk di Rotterdam (1930), ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1961, Galleria del Prisma, Milano; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini, Trento 1962, p. 43.
12. DONNA CHE SI PETTINA (1919) - Olio su tela, cm. 25 x 35.
Firmato in basso a destra « R. M. B. ».
Sviluppo del soggetto simile trattato nell'acquaforte « Donna alla toilette » (1917).
Già in collezione Berloger di Berlino, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Galleria del Girasole, Udine.
13. PONTE SUL TEVERE (1919) - Olio su tela, cm. 150 x 70.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari 1919 »; sul retro la scritta « R. M. Baldessari 1919 ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1919, « Prima mostra nazionale futurista », Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova, Milano; 1920, Galleria Vitelli, Genova; 1961, Galleria del Prisma, Milano; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari », ed. Bottega d'Arte, Varese, 1957, f. 12 (a cura di R. Corti); Archivi del Futurismo, De Luca ed. Roma 1962, vol. II, p. 406, fig. 5.
14. RACCOLTA DELLE OLIVE (1920) - Monotipo su carta bianca, cm. 36 x 43.
Siglato in alto a sinistra R. B.
Collezione privata, Rovereto.
15. BEVITORE + LUCERNA (1920) - Olio su tela, cm. 60 x 80.
Firmato in alto a destra « R. M. Baldessari 1920 ».
Collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1926, Casa d'Arte Bragaglia, Roma; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto.

16. LA FEMME NUE (1921) - Olio su tela, cm. 100 x 70.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 21 ».
Già in collezione Hess-Kron di Zurigo, ora collezione privata, Rovereto.
Il disegno corrispondente a carboncino fu esposto nel 1962 alla Galleria Toninelli.
Esposizioni: 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965 Galleria L'Argentario, Trento.
17. DONNE AL MERCATO (1921) - Monotipo, cm. 28,5 x 45.
In basso a sinistra « monotipia 1921 »; firmato in basso a destra « R. M. Baldessari, Padova ».
Collezione privata, Rovereto.
18. PESCI ROSSI (1921) - Olio su cartone, cm. 50 x 72.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 1921 ».
Collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1960, Università Popolare Trentina, Trento; 1961, Galleria del Prisma, Milano; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1963, Galleria del Cavallino, Venezia; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto.
19. FIGURE (1922) - Olio su tela incollata su tavola, cm. 38 x 57.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari ».
Già in collezione Gustav Spingler di Berlino (1923), ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1961, Galleria del Prisma, Milano; 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
20. ALTA VELOCITÀ (1923) - Olio su tela, cm. 80 x 100.
Firmato in basso a destra « R. M. B. ».
Collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1934, Mostra « Iunges Italien » (aeropittura italiana) al Kunstverein di Amburgo; 1934, Mostra italiana Galleria « Luetzov », Berlino; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto.
21. COMPOSIZIONE (ROSSO DI VENEZIA) (1924) - Tempera su tela, cm. 34 x 60.
Firmato in basso a destra « Baldessari ».
Già in collezione Lütten-Gevert di Amburgo (1925), ora collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1960, Università Popolare Trentina, Trento; 1964, Pinacoteca Civica, Rovereto; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.

22. TRUDI (1930) - Olio su tela, cm. 70 x 100.
Firmato e datato in basso a destra « Iras Baldessari Roma 1930 ».
Collezione privata, Rovereto.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini,
Trento, 1962, p. 2.
23. AUTORITRATTO (1932) - Olio su tela, cm. 40 x 50.
Firmato e datato in basso a sinistra « Iras Hamburg 1-1-1932 ».
Collezione privata, Rovereto.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini,
Trento 1962, copertina.
24. GIOCATORI (1940 ?) - Olio su tela, cm. 40 x 36.
Firmato in basso a destra « R. Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
25. VILLA BIANCA (data incerta, 1941/42 ?). Olio su tela, cm. 40 x 50.
Firmato in basso a sinistra « R. Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
26. SERA AL TUSCULUM (data incerta, 1941/42 ?). - Olio su tela.
cm. 55 x 46.
Firmato in basso a destra « R. Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
27. VIALE DELLE MAGNOLIE (data incerta, 1941/42 ?). - Olio su
tela, cm. 50 x 40.
Firmato in basso a destra « Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1950, « Collettiva Artisti Trentini », Opera Bevilacqua
La Masa, Venezia.
28. PAESAGGIO A BURANO (data incerta, 1945 ?). - Olio su tela
cm. 45 x 54.
Firmato in basso a sinistra « Iras ».
Collezione privata, Rovereto.
29. ORTI A BURANO (data incerta, 1945 ?). - Olio su tela, cm. 50 x 40.
Firmato in basso a destra « R. I. Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
Esposizioni: 1950, « Collettiva Artisti Trentini ». Opera Bevilacqua
La Masa, Venezia.

30. GIRASOLI (1955). - Olio su tela, cm. 70 x 60.
Firmato in basso a destra « R. Iras Baldessari 1955 ».
Collezione privata, Rovereto.
31. PORTO DI ALTONA D'INVERNO (1958). Olio su tela,
cm. 51 x 60.
Collezione privata, Rovereto.
32. NATURA MORTA CON MANDOLINO (1958). - Olio su tela,
cm. 50 x 60.
Firmato in basso a sinistra « R. Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.
Pubblicato in « Roberto Iras Baldessari ». Collana Artisti Trentini,
Trento 1962, p. 91.
33. VALLE LAGARINA IN INVERNO (1958/59). - Olio su tela,
cm. 100 x 80.
Firmato in basso a sinistra « R. Iras Baldessari ».
Collezione privata, Rovereto.

Nota: Nelle dimensioni precede la larghezza.

DISEGNI (*)

1. TESTA CON TUBA (1916-1917) - Disegno a carbone e tempera su carta nocciola, cm. 28 x 35.
Non firmato. Da situare vicino alle deformazioni di « Chanteuse » (1916).
2. DONNA ALLA TOILETTA (1917) - Disegno a matita su carta bianca, cm. 21,5 x 29.
Non firmato né datato. Da accostare all'incisione dello stesso titolo.
3. BALLERINA CHE RIPOSA (1918) - Disegno a carboncino su carta bianca, cm. 15,5 x 19.
Firmato in basso a sinistra « R. M. B. 1918 ».
Riprodotta sulla copertina della rivista « Dinamo » (1919).
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano.
4. GALLERIA + BANDIERE (1918) - Disegno a carboncino su carta, cm. 35,5 x 48.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 1918 »; in basso a sinistra « Milano Galleria - Febbraio 1918. Vengono issate le bandiere per il Prestito della Vittoria ».
È il disegno preparatorio per il dipinto dallo stesso titolo, oggi in coll. Galleria del Naviglio, Milano.
Esposizioni: 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
5. « MARZOCCO » (1917-18) - Collage, cm. 32 x 44.
6. SOLDATI IN RIPOSO (1918) - Disegno a matita su carta avorio, cm. 32,5 x 23.
Accostabile al quadro « Treno di feriti ».
Non firmato né datato.

(*) Tutti i disegni qui elencati sono inediti.

7. PIAZZA S. MARIA NUOVA (1918) - Disegno a matita su carta avorio, cm. 12,5 x 17.
Datato 13 novembre 1918, Firenze.
Non firmato.
8. SCENE PER TEATRO SPAZIALE (1919) - Disegno a matita su carta grigia, cm. 11,5 x 9,5.
Formano serie con i seguenti.
9. SCENE PER TEATRO SPAZIALE (1919) - Disegno a matita su carta grigia, cm. 9 x 8.
Non firmato.
10. TEATRO SPAZIALE (1919) - Disegno ad acquarello su carta bianca, cm. 29 x 39.
Disegno ad acquarello su carta avorio. Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari Iras ».
11. DONNA CHE SI PETTINA (1919) - Disegno a carboncino su carta, cm. 19 x 28.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari 1919 ».
12. CELLISTA (1919) - Disegno collage e carboncino su carta avorio, cm. 30 x 47.
Firmato in basso a destra « 1919 R. M. Baldessari ».
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Galleria del Girasole, Udine; 1965, Galleria L'Argentario, Trento.
13. DORMIENTE SOTTO LUCERNA (1919) - Disegno a carboncino su carta, cm. 24,5 x 34.
Firmato in alto a destra « R. M. Baldessari 19 ».
Già nella collezione Ruggero Vasari, Berlino.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano; 1964, Galleria del Girasole, Udine.
14. DONNA CHE SI PETTINA (1919) - Disegno a carboncino su carta avorio, cm. 18 x 28.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari 1919 ».
15. PRIMAVERA (1920) - Disegno a carboncino su carta grigia, cm. 27 x 40.
Firmato in basso a sinistra « R. M. Baldessari 1920 ».
È simile al monotipo della stessa data, Raccolta delle olive.

16. HOCKEY SU GHIACCIO (1920) - Disegno a matita su carta bianca, cm. 17 x 20.
Firmato in basso a destra « R. M. B. Wien 1920 ».
17. BAMBINA CON ANGURIA (1921) - Disegno a carboncino su carta bianca, cm. 29 x 37.
Firma non leggibile.
18. DONNE CON SCIALLI (1921) - Disegno a carboncino su carta, cm. 31 x 37.
Firmato in basso a sinistra « R. M. B. Padova 1921 ».
Proveniente dalla collezione Ruggero Vasari, Berlino.
Esposizioni: 1962, Galleria Toninelli, Milano.
19. DONNA CON BAMBINA (1921) - Disegno acquarellato su carta bianca, cm. 21,5 x 29.
Firmato in basso a destra « R. M. Baldessari 1921 ».
20. SUONATORE AMBULANTE (1921) - Disegno acquarellato su carta grigia, cm. 20 x 26.
Firmato in basso a destra « R. M. B. 1921 ».
21. RITMO DI DANZA (1922) - Disegno a matita rossa su carta bianca, cm. 16 x 23,5.
Non firmato. Da accostare al dipinto « Ballerina spagnola » (1922).
22. STRADA NOTTURNA (1923) - Disegno a penna su una banco-
nota da un milione di marchi, cm. 7,5 x 18.
Firmato su bordo destro « Baldessari, Berlino 1923 ».
23. TORERO (1924) - Disegno a carboncino su carta nocciola, cm. 30 x 43.
Firmato in basso a destra « Valencia 1924 Iras ».
24. BANCARELLA (1927) - Disegno acquarellato su carta bianca,
cm. 18,5 x 14,5.
Firmato in basso a destra « Iras ».
25. TESTA DI DONNA (1930) - Disegno a penna su carta avorio,
cm. 27 x 33.
Firmato in basso a destra « Iras Baldessari ».
26. STRADA CON ALBERI (1930) - Disegno a matita su carta bianca,
cm. 23 x 31.
Firmato in basso a destra « Iras Baldessari ».

27. OSTERIA DEL SOLE - Bologna pittoresca (1930) - Disegno a penna su carta bianca, cm. 20,5 x 17,5.
Firmato in basso a sinistra « Iras » 1930.
Da accostare ai disegni romani (1927).
28. PAESAGGIO CON BARCHE (1930 ?) - Disegno a matita su carta grigia, cm. 31 x 21.
Non firmato.
29. OLD CAP HORN - HAMBURG (1932 ?) - Disegno a matita su carta gialla, cm. 23 x 20.
Firmato in basso a destra « Iras ».
Da accostare all'incisione dello stesso titolo.
30. ATTESA (1935) - Disegno a matita mattone su carta bianca, cm. 22 x 31.
Firmato in basso a destra « Iras Baldessari ».
Da accostare a quadri come « Giocatori » che scalano numerosi per molti anni.
31. AUTORITRATTO (1940) - Disegno a penna su carta avorio, cm. 21 x 28.
Non firmato.

Nota: Nelle dimensioni precede la larghezza.

INCISIONI

PERIODO ACCADEMICO 1910-1915

Dono del Maestro Emanuele Brugnoli all'allievo

1. PIAZZA A VENEZIA - a. f. verso il 1910, mm. 259 x 200. P. a. 2/10 con firma e dedica autografe a. b. d. « a Baldessari, E. Brugnoli - 1926 ».
2. PONTE DI RIALTO A VENEZIA - a. f. verso il 1914, mm. 366 x 311, firmata « VENEZIA - ROBERTO ». P. u. con titolo a. b. s. e firma a. b. d. « R. Baldessari f. f. ».

PERIODO FUTURISTA 1916-1924

3. SCOMPOSIZIONE DI FIGURA - b. 1916, mm. 76 x 110, siglata a. b. s. « R. M. B. 16 ». P. firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».
4. PER LA STRADA - p. s. 1917, mm. 98 x 108, siglata a. b. s. « 17 R. M. B. ». P. in bianco.
5. FIGURE AL CAFFÈ - p. s. 1917, mm. 96 x 107, siglata a. b. d. « R. M. B. 17 ». P. in bianco.
6. DONNA ALLA TOILETTE - a. f. 1917, mm. 114 x 142, siglata a. b. s. « R. M. B. ». P. a. firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».
7. PRIMAVERA IN ROMAGNA - a. f. 1917, mm. 122 x 155. P. a. firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».

8. BALLERINA - a. f. 1918, mm. 124 x 155, siglata a. a. d. « R. M. B. ». P. a. firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».
9. STRADA - a. f. 1919, mm. 129 x 168. P. a. firmata a. b. d. (R. M. Baldessari ».
10. TAVOLO BAR - a. f. 1919, mm. 142 x 168. P. a. firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».
11. AUTORITRATTO + BALLERINA - a. f. 1919, mm. 103 x 143, siglata a. b. d. « R. M. B. ». P. a. 1/3 firmata a. b. d. « R. M. Baldessari ».

PERIODO FRANCO-SPAGNOLO 1923-1925

12. RITRATTO DI TORERO - p. s. 1923, mm. 67 x 88. Esemplare 8/10 firmato b. c. « Iras » e a. b. d. « R. M. Baldessari ».
13. BARACCONI DA FIERA, AMBURGO - p. s. 1924, mm. 243 x 194. P. a. esemplare unico con titolo, data e firma «R. M. Baldessari», a.b.d.
14. FIACRE - a. f. 1924, mm. 85 x 120, datata a. b. d. « Paris 1924 ». P. a. firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».
15. SPETTATORI, PARIGI - a. f. 1925, mm. 226 x 133, siglata a. a. s. « Iras ». P. a. firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».

PERIODO ROMANO 1926-1939

16. VISIONE ROMANA - p. s. 1926, mm. 100 x 155. P. di stato firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».
17. TOMBA ROMANA SULLA VIA APPIA (DI GETA) - p. s. 1926, mm. 100 x 150. P. a. firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».

18. TOMBA ROMANA A PORTA MAGGIORE - p. s. 1926, mm. 120 x 180. P. a. di I stato, firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».
19. VIA APPIA ANTICA - p. s. 1927, mm. 235 x 100 - siglata a. b. s. « Iras, op. 22 ». P. a., esemplare 17/40 firmato a. b. d. « Iras Baldessari ».
20. OSTERIA DELL'ARCO - litogr. dalle « Scene Romanesche » 1927, mm. 157 x 215, siglata a. b. s. « Iras ». P. I di stato, firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».
21. LIMMAT QUAI - ZURIGO - p. s. 1927, mm. 194 x 128 - siglata a. b. s. « Iras » e a. b. d. « op. 34 ». P. di stato firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».
22. VIA SANTA MARIA, ROVERETO - a. f. verso il 1930, mm. 159 x 198. Esemplare 26/50 della serie « Il Castello di Rovereto », ediz. d'arte « Il Torchio », Varese 1941. Pinacoteca Civica, Rovereto.
23. CONVENTO PRESSO CORTONA - p. s. 1930, mm. 220 x 290, con dedica, sigla e data a. b. d. P. a. firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».
24. VECCHIA AMBURGO - a. f. 1932 (?), mm. 149 x 212, siglata a. b. s. « Iras ». P. di stampa firmata a. b. d. « Baldessari Iras ».
25. LA SELVA NERA VERSO STRASBURGO - p. s. 1932-1938, mm. 292 x 230, siglata e datata b. c. « Iras 1932-38 ». P. a. II del I stato, firmata a. b. d. « Iras Baldessari ».
26. VEDUTA DI UZZANO - p. s. verso il 1936, mm. 180 x 238, siglata a. b. d. « Iras ». P. a. 2/2 del I stato, firmata b. c. « Iras Baldessari ».
27. LA PIEVE DI LIZZANA - p. s. 1936, mm. 131 x 169, siglata a. b. s. « Iras ». P. a. IV del II stato, firmata b. c. « Iras Baldessari ».

PERIODO TARENTINO 1940-1965

28. SPIGOLATRICI - p. s. 1947, mm. 118 x 110. P. a. firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».
29. PICCOLO PORTO FRANCESE (HONFLEUR) - a. f. e p. s. verso il 1950, mm 150 x 170, siglata a. b. s. « Iras ». P. a. firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».
30. PAESAGGIO TARENTINO - a. f. 1958, mm. 176 x 249, siglata a. b. s. « Iras ». P. di stampa firmata a. b. d. « R. Iras Baldessari ».

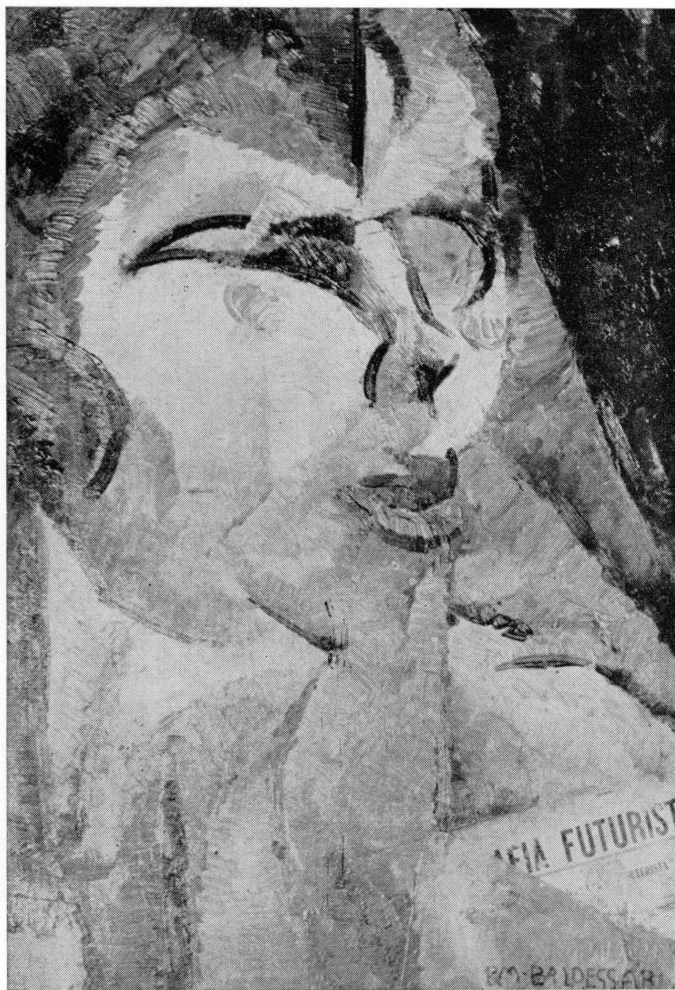
NOTE SULLE INCISIONI

Titoli:	secondo le segnature o secondo precedenti cataloghi;
date:	id., o per ricostruzione da materiali d'archivio;
sigle:	« R. M. B. » per Roberto Marcello Baldessari; « Iras » dopo il 1923, id.;
tecnica:	a. f.: acquaforte; b.: bulino; l.: litografia; p. s.: puntasecca;
stampa:	p.: prova di stato; p. a.: prova d'artista; p. u.: prova unica;
abbreviazioni:	a. a. d.: angolo alto a destra; a. b. s.: angolo basso a sinistra, ecc.; b. c.: in basso, al centro;
dimensioni:	nelle misure precede la larghezza.

TAVOLE



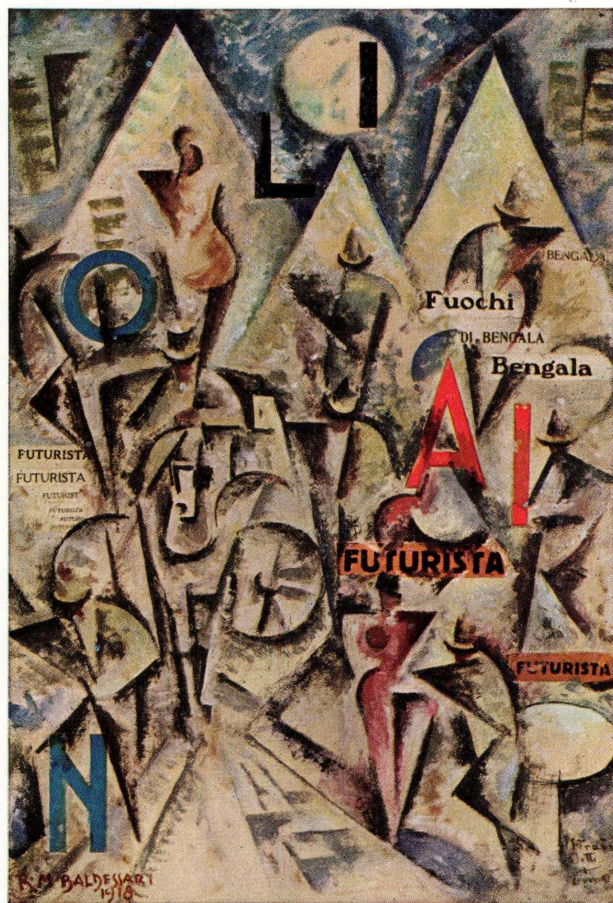
OSTERIA TOSCANA



LA CHANTEUSE



SIMULTANEITÀ



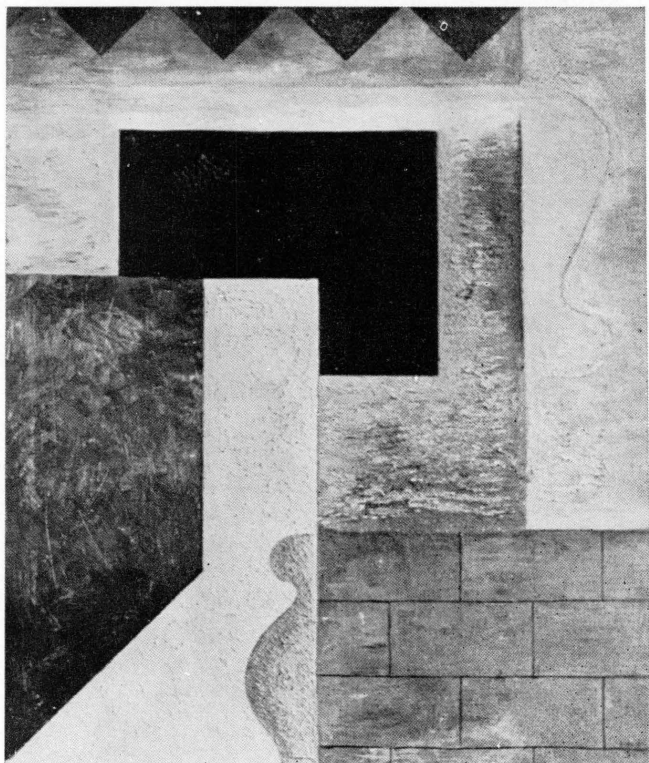
STRADA + NOTTE + LUNA



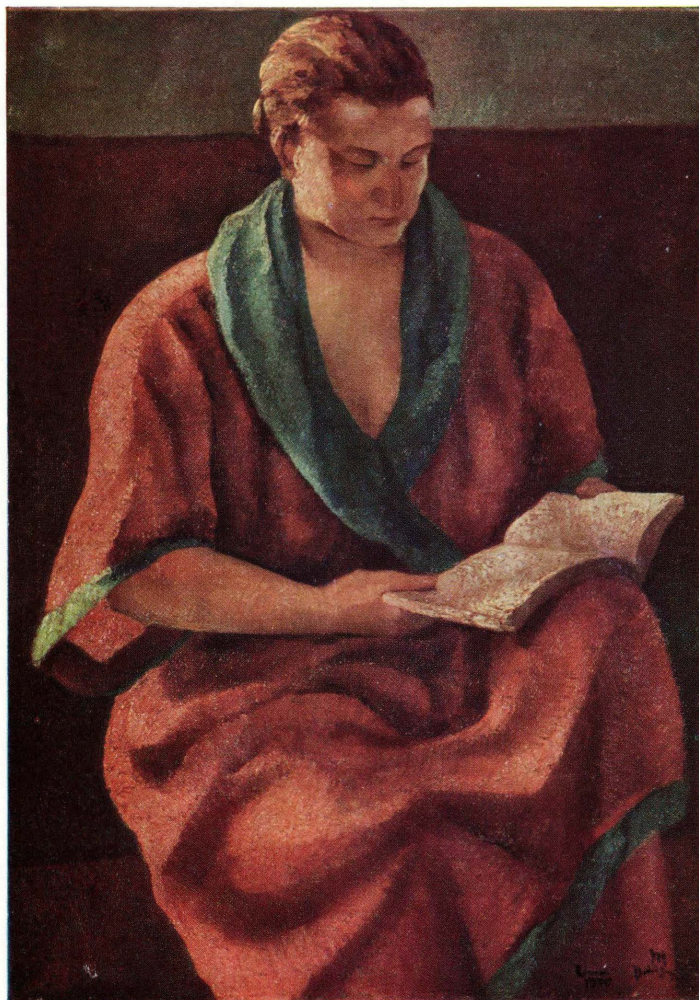
IL TRENO DI FERITI

LA FEMME
NUE





COMPOSIZIONE (ROSSO DI VENEZIA)



TRUDI



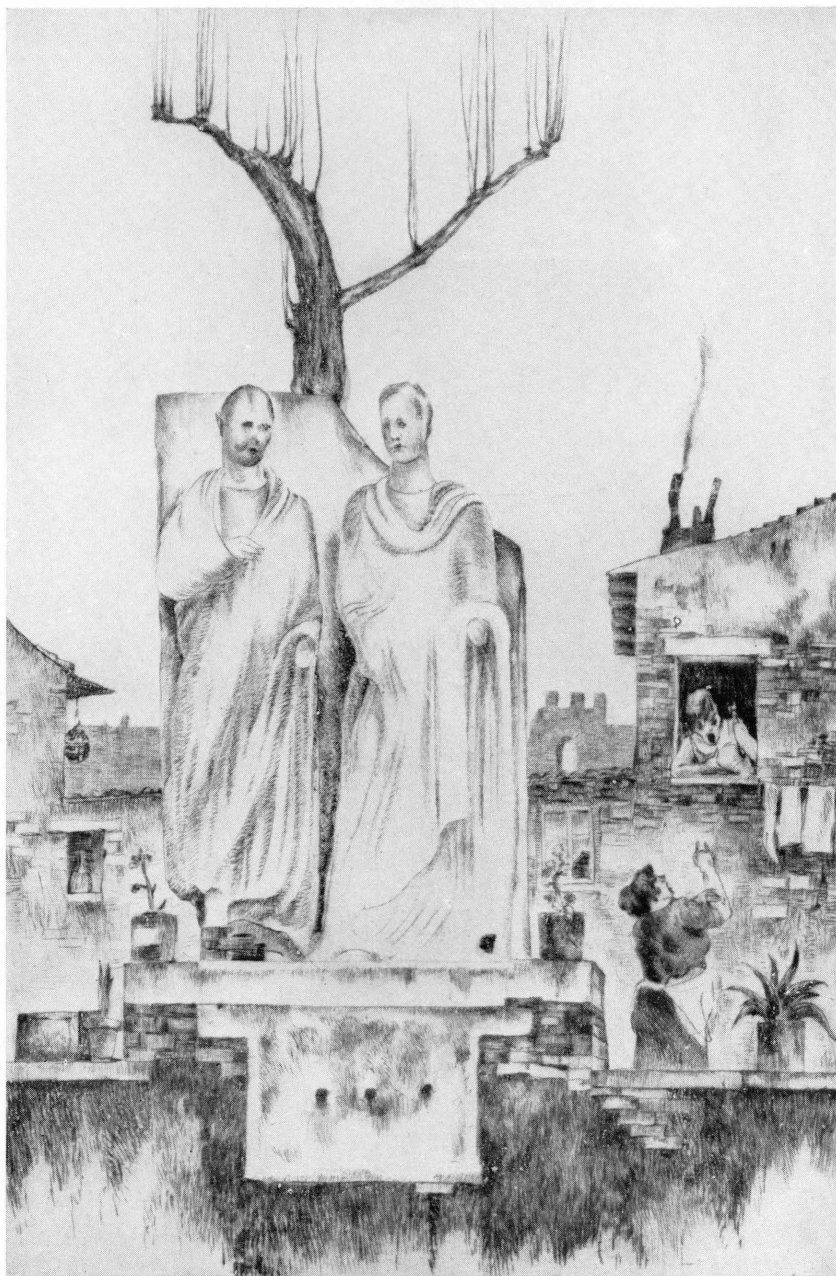
BALLERINA CHE RIPOSA



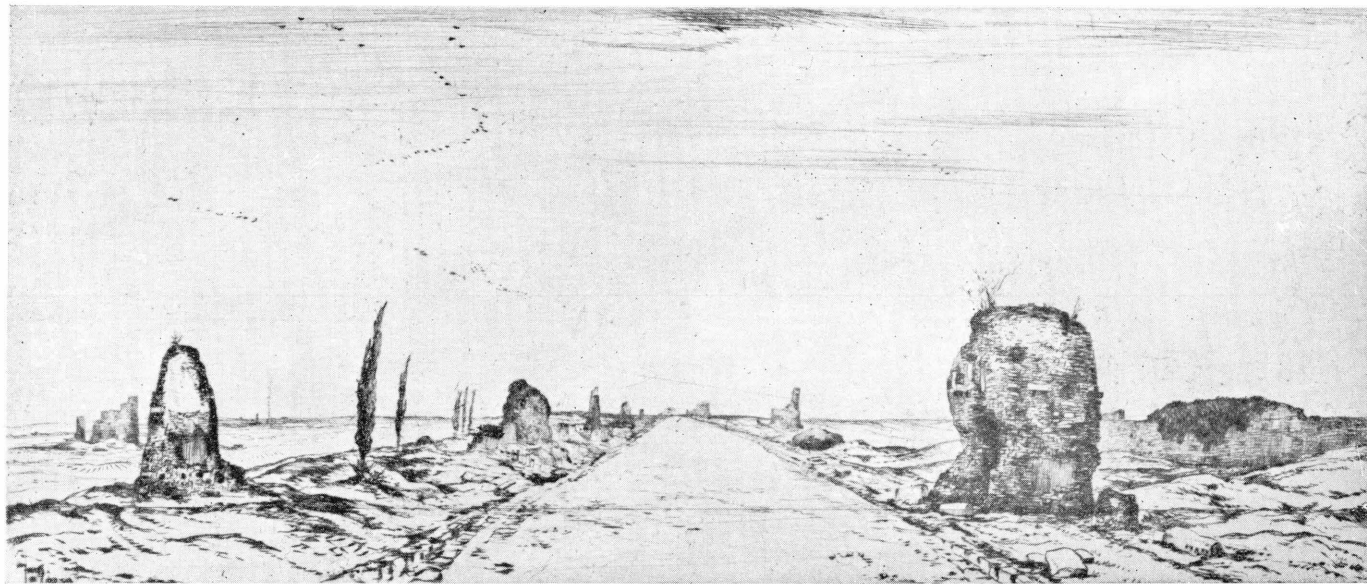
CELLISTA



AUTORITRATTO + BALLERINA



TOMBA ROMANA



VIA APPIA ANTICA



PAESAGGIO TARENTINO

INDICE

1. Prefazione
2. Presentazione
3. Regesto biografico
4. Bibliografia
5. Elenco delle opere
 - a) dipinti
 - b) disegni
 - c) incisioni
6. Riproduzioni Tavole I - XIV

